

EL MOBILIARIO DE SACRISTÍA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO DE
ORIHUELA: DEL ROCOCÓ AL ACADEMICISMO
VESTRY FURNITURE IN THE PARISH CHURCH OF SANTIAGO DE ORIHUELA: FROM
ROCOCO TO ACADEMICISM

Mariano Cecilia Espinosa*
Gemma Ruiz Ángel
Universidad de Murcia

Resumen

La iglesia parroquial de Santiago de Orihuela, construida en las postrimerías del gótico, experimentó una renovación decorativa a finales del siglo XVIII marcada por el academicismo, y en concreto, por las directrices de la academia valenciana. Este nuevo clasicismo presente en el ámbito arquitectónico interior del templo, en la escultura o la pintura de sus capillas, se reflejará en el mobiliario, como es el caso de la cajonería de su sacristía renacentista, obra de uno de los grandes maestros del Renacimiento español, Jerónimo Quijano, aspecto que evidencia como los cambios estéticos en los templos inciden también en el mobiliario, significativamente en aquellos espacios singulares como son las sacristías. En este mueble de sacristía se materializó de manera ejemplar la transición del rococó al Neoclasicismo.

Palabras clave: Orihuela, rococó, academicismo, sacristías, mobiliario

Abstract

The parish church of Santiago de Orihuela, built in the late Gothic period, underwent a decorative renovation in the late eighteenth century marked by academicism, and specifically, by the guidelines of the Valencian academy. This new classicism present in the architectural interior of the temple, in the sculpture or painting of its chapels, will be reflected in the field of furniture, as is the case of the drawer of its Renaissance sacristy, the work of one of the great masters of the Spanish Renaissance, Jerónimo Quijano, aspect that shows how the aesthetic changes in the temples also affect the furniture, significantly in those singular spaces such as the sacristies. In this sacristy furniture the transition from Rococo to Neoclassicism materialized in an exemplary manner.

Keywords: Orihuela, rococo, academicism, sacristies, furniture

* E-mail: mariano.cecilia@um.es/gemma@museodeartesanio.es

1. Introducción

En este trabajo continuamos con los estudios sobre mobiliario relacionado con espacios singulares y sacros, las sacristías de las iglesias católicas, tal como ya expusimos en un anterior estudio sobre la sacristía de la Catedral de Orihuela y su autor, el escultor José Ganga Ripoll¹. En esta ocasión, nos centraremos en aquellas de rango parroquial, en concreto, en el mueble de sacristía conservado en la parroquia de Santiago de la misma ciudad, -un imponente edificio monumental gótico y renacentista con ampliaciones en el Barroco²-, aportando documentación inédita sobre su encargo y su ejecución, así como el diseño original del mismo, localizado durante el proceso de investigación³.

La renovación arquitectónica que sufrió la urbe orcelitana tras la Guerra de Sucesión tendrá como especial protagonista a las iglesias parroquiales y conventuales, que serán escenario de una intensa ornamentación, en primera instancia barroca y luego rococó, en la que todas las artes serán protagonistas como materialización de la magnificencia que adquirió la liturgia en la Edad Moderna. Esta nueva apariencia interior y exterior de los templos tendrá su continuidad a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX con el cambio estilístico que supone la vuelta al mundo clásico, auspiciada por la creación en las principales ciudades españolas de las Academias de Bellas Artes, siguiendo los ideales de la Ilustración, y como garantes de la nueva corriente estética: el academicismo⁴.

Estas transformaciones se materializarán en muchos aspectos, pero significativamente, en los altares mayores y presbiterios de las tres parroquias históricas de la ciudad⁵, incluida la Catedral, en otros espacios como la nave salón de la iglesia de Santiago, ornamentada con mármoles y jaspes, en su púlpito, sillería coral, y retablo de la Purísima Concepción, o en la nueva caja del órgano de la parroquia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela, obra del arquitecto academicista Lorenzo Alonso⁶.

La evolución en la apariencia y la imagen interior de los templos también se evidenciará en el mobiliario, cuyo mejor ejemplo conservado en Orihuela es, a nuestro juicio, el mueble de sacristía de la iglesia de Santiago, objeto de este estudio, que nos permite analizar la transición del lenguaje rococó al nuevo clasicismo. En este sentido, a partir de documentación inédita correspondiente al fondo documental de esta parroquia⁷, conservado actualmente en el Archivo Diocesano de Orihuela, se analizan los pormenores de la ejecución de un interesante conjunto, que tenía las funciones de conservación de los ornamentos textiles destinados al servicio litúrgico⁸, y la estética, es decir, se construyó para el embellecimiento interior de un espacio arquitectónico renacentista, la singular sacristía octogonal de Jerónimo Quijano. Su estudio, nos ayuda a comprender cómo el mueble formaba parte de la renovación arquitectónica y decorativa del interior del templo en consonancia con la imagen integral que se pretendía dotar

a estos espacios sagrados en momentos de renovación o cambios estéticos, en este caso concreto en lo que refiere a la vuelta al clasicismo.

2. La iglesia parroquial de Santiago: su renovación y evolución estilística en el siglo XVIII.

Tras la reconquista cristiana las antiguas mezquitas de *Uryula*, -la Orihuela islámica-, fueron adaptadas al culto cristiano para más tarde, cuando los medios materiales fueron suficientes, construir en sus solares templos góticos de carácter monumental. Sobre la mezquita aljama se erigió el futuro templo catedralicio dedicado a San Salvador y Santa María, mientras las dos restantes antiguas mezquitas tomaron la advocación de Santiago, y de las santas mártires hispalenses, Justa y Rufina⁹. El análisis de las plantas arquitectónicas de estos templos denota la preeminencia de la iglesia de San Salvador y Santa María, cuyo diseño de tres naves, único en toda la antigua Gobernación de Orihuela¹⁰, contrasta con los dos restantes templos parroquiales diseñado con una sola nave y capillas laterales situadas entre los contrafuertes, siguiendo el modelo del gótico mediterráneo de planta salón. Destaca en la primera de ellas la torre *campanile* gótica, donde se conserva el primer reloj público que tuvo la ciudad, uno de los más antiguos de la Península Ibérica, que pone de manifiesto el grado de modernidad de la urbe medieval, equiparable a otras ciudades de relevancia europea en este periodo, y su preeminencia en aquel momento como principal núcleo poblacional del sur valenciano. Mientras, la parroquial de Santiago fue diseñada como una iglesia de una sola nave con capillas entre contrafuertes, que debió tener un presbiterio recto, sustituido en el siglo XVI por la monumental capilla mayor renacentista¹¹.

La construcción gótica de la parroquial de Santiago se prolongó hasta el siglo XVI, siendo objeto de importantes mejoras en el renacimiento con la construcción de su monumental capilla mayor y la singular sacristía octogonal. En el siglo XVIII fue ampliada con la construcción de una capilla de la Comunión, adosada en el lado de levante, siguiendo la tradición valenciana de las capillas dedicadas al Santísimo Sacramento, independientes y anejas al templo, vinculadas a cofradías sacramentales, así como también la erección de otra capilla hacia poniente para albergar un altar destacado y relevante en el contexto devocional de la parroquia dedicado a la Purísima Concepción.

De forma paralela a estos nuevos espacios, en el interior del templo se renovaron retablos, imágenes, ajuares litúrgicos, significativamente la platería y los ornamentos textiles. En este sentido, las nuevas edificaciones, -las capillas de la Comunión, y de la Purísima Concepción-, fueron amuebladas y dotadas de todo lo necesario para el culto y las funciones auxiliares que en ellas se debía desempeñar. Entre las mejoras destacó la construcción del órgano de tubos, que tal como estudió el profesor Enrique Máximo, fue diseñado como un transparente sonoro relacionado con el altar de la Inmaculada Concepción, para dotar el espacio sagrado de sonido, -música-, y luz, en el sentido neoplatónico de la presencia de Dios en el templo, mediante un efectismo alegórico y plenamente

simbólico¹². Estas importantes renovaciones enmarcadas en el Rococó durante la primera mitad de la centuria con el concurso de artistas como Francisco Salzillo o Ignacio Esteban, tuvieron su prolongación a partir de la década de 1770, cuando se inicia un proceso de transformación de la imagen interior del templo hacia un nuevo clasicismo que entroncaba con los orígenes renacentistas de la construcción.

Los cambios estéticos que se producen en la apariencia interior del monumental templo de Santiago Apóstol fueron auspiciados por el presbítero y sacristán mayor Miguel Gascón, que tal como se desprende de la lectura de los documentos de la junta de parroquia, mantenía una estrecha relación con la academia valenciana, y a tenor de los encargos con uno de sus artistas más relevantes que ejerció de director general en aquellos momentos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, el escultor José Puchol Rubio¹³, protagonista de muchas de las obras que renovarían el ámbito escultórico parroquial, hasta aquel momento dominado por la impronta de Francisco Salzillo, autor de la Sagrada Familia, y de las imágenes de San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán¹⁴.

Bajo el impulso de Miguel Gascón, la junta parroquial realizó distintas obras y encargos: se dotaron de mármoles rojo y jaspe negro la nave principal (1786) y las capillas laterales (1791 – 1796), se construyó un tabernáculo (1796) coronado por esculturas de José Puchol Rubio¹⁵, se adquirió al mismo escultor un apostolado (1773) de imágenes en madera estucadas en blanco, imitando el mármol, para completar las hornacinas vacías del altar mayor renacentista¹⁶; se erigió un nuevo púlpito de mármol de colores, jaspe, y bajo relieves (1787), con tornavoz (1791) en la misma consonancia, y se trasladó el órgano a los pies del templo erigiéndose sobre un nuevo balcón abalaustrado de corte clásico (1791). El nuevo lenguaje, se observa en la adquisición de imágenes como es el caso del Cristo del Consuelo, obra de José Puchol (1795), los hacheros de mármol del altar mayor, o la nueva urna del monumento de Jueves Santo (1801), encargada a su hijo José Puchol Padilla¹⁷. Como podemos apreciar esta profunda renovación abarcará la mayor parte de los campos artísticos desde la intervención de escultores procedentes de Valencia como es el caso del escultor José Esteve Bonet y significativamente, del principal exponente de este intenso proceso renovador en la apariencia e imagen interior del monumental templo construido en el reinado de los Reyes Católicos¹⁸, el escultor José Puchol Rubio¹⁹, hasta obras pictóricas y academicistas procedentes de Valencia, como los lienzos de los *Desposorios de San José o la Agonía de San José*, actualmente conservados en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.

Esta intensa renovación decorativa y visual del interior del templo parroquial motivó la construcción en la sacristía de una nueva cajonera para albergar y custodiar el ajuar litúrgico, con el fin de conservar adecuadamente las piezas textiles de gran calidad que hoy conserva la parroquia, así como se ornamentaba el nuevo espacio con mobiliario de calidad acorde con su relevancia, siguiendo el ejemplo que décadas atrás había llevado a cabo el cabildo catedralicio en la sacristía de la Catedral de Orihuela, o posteriormente, la parroquia de las Santas Justa y Rufina. El proyecto se abordó desde la junta

parroquial como era preceptivo en el caso de la administración de fondos destinados a la fábrica del templo, y siguió, como veremos a continuación, la estética clásica que se pretendía dotar a la iglesia.

3. El arte de la talla en la ciudad de Orihuela: Antecedentes y apogeo de los tallistas oriolanos durante el siglo XVIII.

En la ciudad de Orihuela, el arte barroco tendrá su gran eclosión durante el siglo XVIII, tras un período de sensible decadencia motivada por las epidemias de 1648 y 1678, y posteriormente, por el conflicto internacional en la sucesión de la corona española, en la que la ciudad apoyó activamente la causa austracista, y sufrirá posteriormente las consecuencias de la derrota. Una vez recuperada de los estragos de la guerra, la pujanza económica será la tónica dominante durante buena parte de la centuria, circunstancia que propiciará que los estamentos más poderosos de la sociedad oriolana, es decir la Iglesia y la nobleza, renovaran su imagen, singularmente el estamento eclesiástico, que actualizará sus edificios, sus retablos, su ajuar litúrgico o sus imágenes. Por otro lado, la nobleza oriolana, como destacada aristocracia local con importantes posesiones en la comarca²⁰, reformará o levantará de nueva planta sus casas principales, en donde habitaba el señor, son los casos de los marqueses de Arneva o Rafal, y de los señores de Benejúzar, Jacarilla o Ruiz de Villafranca, por citar algunos ejemplos destacados.

La fuerte demanda que se producirá durante la mayor parte del siglo XVIII, que tendrá su germen a finales del siglo XVII, conllevará que la ciudad sea un importante centro artístico, no solo como enlace entre los Reinos de Murcia y Valencia, -Castilla y Aragón-, sino también como un núcleo artístico que propiciará el nacimiento y la fructificación de artistas locales que desempeñarán sus respectivos oficios en la ciudad y que se desplazarán luego por toda la Diócesis de Orihuela y la de Cartagena, entrando a formar parte de esta escuela interregional que se estaba consagrando en el Sureste Español. En este sentido, la proximidad geográfica con el importante núcleo artístico de Murcia, permitirá un constante trasiego de artistas tanto murcianos como oriolanos que trabajaran indistintamente en una como en otra población y sus aledaños. Junto a la vecina sede episcopal de Murcia, Orihuela será una de las ciudades más notables que ejercerá gran influencia en su entorno, en este caso la comarca del Bajo Segura o el Vinalopó. No obstante, los artistas locales dejarán su huella en la propia región murciana, en un continuo trasvase de obras y artistas durante todo el siglo XVIII, con destacables antecedentes en los siglos anteriores²¹.

Ejemplos de este movimiento de artistas murcianos o afincados en Murcia son de todos conocidos, la presencia ya a finales del siglo XVII del escultor Nicolás de Bussy en tierras alicantinas, tanto en Elche, Alicante, como Orihuela²²; de Francisco Salzillo o del francés Dupar, dentro del campo de la escultura, denota una importante circulación de artistas que se conjuga con la estancia de oriolanos en tierras murcianas como es el caso de Jacinto Perales, Joseph Ganga Ripoll, o la saga familiar de los Caro. No obstante, no hemos de olvidar la presencia de artistas valencianos en Orihuela, desde los tallistas y escultores Juan Bautista Borja, Tomás y Dionís Llorens, José Puchol o José

Esteve Bonet²³, hasta representantes destacados de otros campos artísticos. Si escogiéramos otros ejemplos como la platería nos encontraríamos ante la misma situación, los orfebres valencianos Llansol, Estanislao Martínez o Fernando Martínez, recibirán importantes y numerosos encargos en el municipio oriolano, significativamente de las parroquias y conventos de la ciudad. A esta presencia de artistas valencianos y murcianos hay que unir el fructífero trabajo de un nutrido grupo de artistas locales con sus respectivos talleres en la propia urbe oriolana que conllevará que Orihuela se convirtiese en un importante centro de producción de obras de arte.

En lo que respecta al arte de la talla, desde las últimas décadas del siglo XVII se fueron forjando en la ciudad distintos talleres de tallistas y carpinteros que fomentarían en el seno de su propia familia el arte de la talla. Surgirán parentelas de artífices oriolanos tan destacables como los Perales, los Rufete, los Caro, los Villanueva o los Ganga, que realizarán retablos, escultura o talla. De estos clanes familiares surgirán figuras destacadas que ejecutarán importantes obras tanto en la ciudad como en sus cercanías, es el caso de Antonio Caro “el viejo”, Antonio Caro Bernabeu, Laureano Villanueva, Jacinto Perales o su hermano Antonio Perales, Joseph Ganga, Jusepe Rufete o Alonso Rufete, por citar algunos ejemplos destacados²⁴.

Los primeros representantes de estas familias realizaron obras de carpintería de diversa envergadura, labores como construcción de añoras para el riego, trabajos menores de carpintería en viviendas, calesas, barracas, etc., hasta realizaciones de mayor trascendencia como cajas de órgano o los propios retablos para las iglesias. Estos primeros artífices estuvieron vinculados desde las últimas décadas del siglo XVII al gremio de carpinteros de la ciudad, en donde se agruparon los tallistas, escultores y carpinteros de Orihuela. Como era habitual el gremio defendía sus intereses y realizaba los exámenes necesarios para la graduación de maestro y nombraba los correspondientes veedores del oficio y sus clavarios.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII comienzan a surgir de estas familias interesantes artistas que realizarán algunos de las mejores obras de retablística que se conservan tanto en Orihuela como en Murcia. Los ya citados Jacinto Perales y su hermano Antonio, la saga de los Rufete y nuevos valores como Joseph Ganga, serán los principales baluartes del arte de la talla en la zona de influencia de Orihuela, con las ya conocidas actuaciones en la diócesis de Cartagena. No obstante, su labor no se limitará a la construcción de retablos, sino también al mobiliario, que será objeto de atención para estos artífices como demuestra la implicación de artistas como el escultor José Ganga en la cajonera de la Catedral, Francisco Torres en el mobiliario de la sacristía de la capilla de la Comunión en la parroquial del Salvador, o de Nicolás Porcel, como autor del extraordinario mobiliario de la sacristía parroquial de las Santas Justa y Rufina.

4. La cajonería de la iglesia de Santiago Apóstol: una obra tardorococó de transición al nuevo clasicismo.

El realce decorativo de las sacristías, y en muchos casos, su propia arquitectura, serán objeto de reforma y embellecimiento como respuesta a las nuevas necesidades motivadas por el crecimiento del número de vasos sagrados y ornamentos, una gran variedad de objetos, muchos de ellos preciosos²⁵, que además se iban incrementando continuamente, tal como se puede apreciar en las visitas pastorales²⁶ donde se recogen los inventarios de piezas existentes en ellas. Este mobiliario fue ricamente labrado, de acuerdo al espacio donde se ubicaba, y al carácter sagrado de la sacristía, así como a las propias disposiciones tanto de los prelados, como se observa en los mandatos de las distintas visitas pastorales de los obispos –o del cabildo catedralicio en caso de sede vacante- y en los informes de las diócesis que se remitían a la Santa Sede, en los que se prestaba especial atención al cumplimiento de las disposiciones tridentinas²⁷.

Esta tipología de mobiliario fue diseñado por artistas de prestigio, que realizaron interesantes conjuntos en la ciudad de Orihuela, el catedralicio tallado por el escultor José Ganga Ripoll, o los parroquiales, como es el caso de la extraordinaria cajonera de Nicolás Porcel para la parroquial de las Santas Justa y Rufina o el ejemplo que presentamos en este trabajo. Por tanto, es evidente la necesidad de documentar, estudiar y analizar en profundidad piezas desconocidas como el mueble que estudiamos aquí, para comprender la labor de tallistas, escultores y arquitectos que diseñaron un mobiliario acorde con la estética interior, en este caso de los templos.

La cajonería de la sacristía de la iglesia parroquial de Santiago se agrupa dentro de las actuaciones que desde la década de 1770 se vienen desarrollando en el templo con motivo de la renovación estilística que sufre durante las últimas décadas del siglo XVIII en busca de un nuevo clasicismo, marcado por el academicismo. La vinculación del clero parroquial con la Academia Valenciana propiciará el trabajo de artistas academicistas o la importación de obras ejecutadas bajo las directrices de la academia de San Carlos de Valencia.

La cajonera construida a principios de la década de 1780 se ejecutará con un lenguaje formal y ornamental que marca la transición del rococó al nuevo clasicismo, en una búsqueda de un repertorio mucho más clásico, elegante y sencillo, que entroncaba con los orígenes del propio templo, y con el lenguaje renacentista que Jerónimo Quijano había impregnado en espacios como la propia sacristía. La primera referencia documental sobre el mueble de sacristía se remonta al 26 de noviembre de 1780, cuando se presentó un diseño a la junta parroquial (figura.1) con el fin de ejecutar la nueva cajonería para la sacristía de la iglesia de Santiago que desde hacía años se estaba proyectando y que por diversas vicisitudes no se había llegado a materializar²⁸.

El diseño²⁹ nos muestra la relevancia del dibujo a la hora de ejecutar obras de carpintería de tal envergadura, puestas al servicio de las ideas renovadoras emprendidas por los ilustrados para dotar a los templos, y en este caso, en las dependencias auxiliares, de una atmósfera y una estética acorde con sus propuestas renovadoras sobre el culto y la liturgia. En el caso que nos ocupa observamos un diseño previo que mantiene la rocalla como principal elemento decorativo, aunque limitado a los remates que, a modo de florones, se situaban en

la parte superior del mueble, o en la parte inferior del mobiliario. En este sentido, el dibujo original muestra como su empleo es residual, mientras predominan las líneas clásicas, limpias y sencillas. Según el citado modelo y el pliego de condiciones, la cajonería estaría compuesta por cinco armarios de tres cajones, con sus respectivos aldabones de bronce y arrimadillo correspondiente siguiendo el diseño presentado para tal fin. La planta de cada armario es sinuosa, de elegante movimiento y suave traza, en consonancia con los modelos tipológicos anteriores que se dieron en la ciudad, significativamente el de la parroquial de las Santas Justa y Rufina.

La decoración, que sigue los repertorios propios y tradicionales del rococó, se concentra en la parte inferior y en el coronamiento del mueble, mientras el cuerpo principal se caracteriza por su severa austeridad, el predominio de las superficies lisas y la elegante factura, basada en la ausencia de ornamentación, y en la preferencia de la traza arquitectónica de líneas simétricas. En la parte inferior, destaca la traza movida y el movimiento sinuoso diseñado a partir de curvas e intra curvas a modo de rocallas, que simultanean un rico juego de oscilantes movimientos. Sin embargo, el cuerpo de cajones, destinado a albergar las ropas posee únicamente como decoración principal las aldabas y cerrajas de bronce de cada cajón, también en estilo rococó, mientras el arrimadillo y los paneles superiores destacan por la ausencia de ornamentación y su distribución a partir de cuatro pilastras equidistantes que rompen con su remate, la cornisa que recorre todo el mueble. Sobre cada remate de las pilastras se sitúan en el diseño tallas de rocallas que completan la escasa ornamentación de la cajonera, que a diferencia de otros modelos como el de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, obra del tallista Nicolás Porcel, ya no tiene un recorrido completo por todo el coronamiento sino que mantiene un orden simétrico apareciendo como pinceladas de reminiscencias del rococó.

No obstante, existen algunas pequeñas diferencias con respecto al diseño que se presentó a la junta de la parroquia para su realización, ya que se modificaron algunos detalles muy significativos desde nuestro punto de vista. Como anteriormente se ha citado, la escasez de ornamentación es una de las principales características del diseño, sin embargo, esto no debió agrandar del todo a los parroquianos ya que como se puede observar en los extremos para dotar de mayor decoración a la cajonera y, por supuesto, dentro de lo que conocemos como repertorio rococó. Aún así, la pieza conservó la elegancia y la sobriedad que el tracista intentó reflejar en el diseño previo presentado para la realización de este mueble de sacristía.

La materialización tanto del diseño como de los capítulos estipulados en la junta parroquial varió en el resultado final, tal como veremos a continuación. En la ejecución se empleó la madera de nogal, mientras que para la cubrición de los cajones, se especificó la colocación de piedra procedente de las canteras del Rollo de Novelda. El empleo de mármoles en la cajonera es otro elemento que marca ese gusto por lo clásico, a diferencia del resto de muebles de sacristía de la ciudad. Su distribución es una de sus principales originalidades, ya que al contrario de otros tipos de muebles de sacristía, se adaptaron cada uno de los

armarios a los huecos que formaban los lados de la planta octogonal de la estancia con el fin de ganar en espaciosidad.

En cuanto a los motivos decorativos con rocalla que muestra el dibujo, encontramos algunas variaciones en la materialización definitiva del mueble (figura. 2). Los florones que en principio fueron diseñados con este motivo son más clásicos, mientras se decoraron las pilastras con apliques de rocallas doradas y en los extremos del mueble se colocaron rocallas. Uno de los armarios fue realizado con mayor altitud ya que debía albergar un Cristo crucificado que presidiría la sacristía. Este panel realizado con líneas clásicas fue ornamentado con cresterías de rocallas tanto en las laterales como en el coronamiento. Por otra parte, la imagen que se encargó para este espacio fue realizada por el escultor valenciano José Esteve Bonet en septiembre de 1781, pocos meses después de la conclusión de la cajonera, una pieza escultórica anclada aún en la tradición barroca, de gran patetismo, expresividad y morbidez (figura. 3).

En referencia a su estilo, la cajonería representa la evolución de los modelos barrocos que personifican otros ejemplos en la ciudad como la de la Catedral, tallada por José Ganga Ripoll en 1734 o la de la parroquia de las Santas Justa y Rufina de prototipo rococó, realizada por Nicolás Porcel en 1770, hasta los nuevos dictámenes clasicistas de la Academia. En el ejemplo de Santiago perduran elementos rococó, a modo de apliques, como es el caso de la típica utilización de la rocalla, especialmente en las pilastras y en los remates laterales del mueble o en la planta sinuosa de los armarios. Sin embargo, la sobriedad y la elegancia de la cajonera se acerca gradualmente a los tipos clasicistas ya que la linealidad, la simetría y la presencia de elementos clásicos se imponen al ya desfasado lenguaje barroco, aunque se pretenda evocar con los elementos dorados de carácter rococó. En este sentido, la obra nos muestra la materialización del cambio de gusto, de la transición del mundo rococó, que pervive superpuesto en el mueble, al clasicismo del diseño de la pieza.

5. La autoría de la obra; hipótesis sobre su autor

El 22 de abril de 1781 la comisión encargada de la ejecución del mueble informaba de la conclusión de la obra y de su coste total que ascendía a 618 libras y 10 sueldos otorgando la carta de pago correspondiente a su autor³⁰. Desgraciadamente, no se han conservado los correspondientes libros de fábrica en donde se registraría la correspondiente carta de pago de esta obra, como era preceptivo en estos casos. Esta laguna documental nos obliga a plantear una serie de hipótesis sobre la autoría de este mobiliario de acuerdo a sus relaciones estilísticas con otras obras conservadas en la ciudad de Orihuela, así como las relaciones artísticas que tenía en ese momento la parroquia con tallistas y escultores. En este sentido, durante los años en que se ejecutó el mueble la parroquia mantenía una estrecha relación con Francisco Torres, arquitecto y tallista de Orihuela, vinculado desde décadas atrás con trabajos como las andas para la imagen de Santiago, el retablo de Nuestra Señora de los Dolores o su

intervención en el retablo de Nuestra Señora de Monserrate, situado en la colación de Santiago.

Sin embargo, no hemos de obviar los trabajos que estaba ejecutando por estas fechas el carpintero Antonio Rufete quien por entonces trabajó en la formación de dos cómodas auxiliares para la sacristía de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, de similar factura a los muebles de la cajonería de la iglesia de Santiago. Cabe la posibilidad de que por lo menos el autor del proyecto de la cajonera fuese el propio Torres y que la ejecución corriera a cargo de Antonio Rufete, tal como sucedió en un trabajo de mayor envergadura como es el caso del retablo de la Capilla de la Comunión en la iglesia de las Santas Justa y Rufina. En todo caso, habrá que esperar a que en un futuro se localice alguna información que pueda esclarecer la autoría de esta cajonería tan sobria y elegante que hoy día preside la sacristía de la iglesia de Santiago Apóstol de la ciudad de Orihuela.

6. A modo de conclusión.

Tras la recuperación de los estragos de la Guerra de Sucesión, y en una coyuntura favorable con estabilidad, ausencia de epidemias, consolidación económica y crecimiento poblacional, permitieron la seguridad necesaria para abordar una intensa renovación arquitectónica que afectó a la arquitectura con trabajos de mejoras y renovación arquitectónica, o decorativa en las diferentes parroquias, iglesias, ermitas, palacios y edificios públicos que posibilitaron la llegada de importantes artistas, principalmente del ámbito murciano, y de la continuación de los talleres locales que desde finales del siglo XVII se estaban gestando en la ciudad, para reanudar en algunos casos los programas constructivos iniciados tiempo atrás. En las parroquias históricas, esta renovación alcanzará al mobiliario de sus sacristías, en primera instancia con el mueble catedralicio, y seguidamente, con la cajonera de la nueva sacristía de la parroquia de las Santas Justa y Rufina, diseñada por Jaume Bort. A finales de siglo, en torno a 1780, se estrenará un nuevo mueble de tintes clasicistas en la sacristía renacentista de la parroquia de Santiago que venía a completar el conjunto del mobiliario de sacristía en las tres parroquias históricas de la ciudad.

Los ejemplos conservados en el principal núcleo artístico del Sur valenciano, que conformaba a su vez una escuela interregional con la vecina cabeza episcopal de Murcia, nos ayudan a comprender la evolución estilística que se produce en el mobiliario sacro durante el siglo XVIII, desde el Barroco, al rococó, y el cambio que se produce con la llegada del Neoclasicismo y el academicismo. Además, evidencia como el mobiliario también estaba sujeto a las renovaciones y los cambios estilísticos que se producen en los edificios, es más, estaban en consonancia con los mismos, por lo que permiten delimitar las variaciones en el gusto y la estética, así como los procesos de transición, tal como hemos podido comprobar en el ejemplo que hemos expuesto en este artículo, aspecto que demuestra la necesidad de seguir investigando sobre mobiliario sagrado, un área no suficientemente estudiada en la historia del arte español.

Por otro lado, este estudio nos ha permitido delimitar muy bien desde el punto de vista cronológico como se produce la transición entre el repertorio ornamental rococó, significativamente el uso de la rocalla, y su sustitución por el lenguaje clásico. En este sentido, en la capital diocesana de Orihuela la rocalla aún se estaba utilizando a principios de la década de 1780, cuando ya se evidencia que su empleo estaba obsoleto, tal como demuestra el repertorio ornamental presente en la cajonería que se ha estudiado donde las rocallas utilizadas en forma de apliques no se integran desde el punto de vista estilístico en el diseño del mueble de sacristía.

NOTAS

¹ CECILIA ESPINOSA, Mariano. RUIZ ÁNGEL, Gemma, “El mobiliario de sacristía de la S. I. Catedral de Orihuela: El escultor José Ganga Ripoll”, *Res Mobilis*. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos, vol. 7, nº. 8, 2018, pp. 49-64

² El padre franciscano Agustín Nieto Fernández recopiló gran parte de los trabajos artísticos realizados durante la Edad Media y la Moderna en este edificio. A él le debemos el conocimiento de muchos de los aspectos históricos y artísticos de este templo. NIETO FERNÁNDEZ, Agustín, *Orihuela en sus documentos*, volumen I, Publicaciones del Instituto Teológico Franciscano, 1984, Murcia.

³ Aún a pesar de que era preceptivo presentar los diseños artísticos ante las juntas parroquiales para determinar cómo debía ser la ejecución de la obra, la conservación de estos dibujos es muy escasa en el caso de los archivos eclesiásticos oriolanos.

⁴ BÉRCHÉZ, Joaquín, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, Valencia.

⁵ En 1799, la parroquia de las Santas Justa y Rufina pagó ciento ochenta libras de moneda para costear el diseño del retablo del Altar Mayor realizado por Vicente Marzo y José Cotanda, directores de arquitectura y escultura de la Academia de San Carlos de Valencia. Archivo Municipal de Orihuela. Fondo Archivo Parroquial de las Santas Justa y Rufina de Orihuela. *Libro de Fábrica (1799-1800)*. Sig. D 1767, fol. 34 r.

⁶ Este artífice estuvo adscrito a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la que ingresó como alumno en el año 1763, y de la que fue reconocido como académico de mérito, posteriormente, hacia 1785, se trasladó a Murcia de la mano del Conde de Floridablanca. PENALVA MARTÍNEZ, Fernando, *El órgano en las parroquias históricas de Orihuela: de Nicolás Salanova a Miguel Alcarria*, trabajo fin de máster, Universidad de Murcia, 2018.

⁷ SÁNCHEZ PORTAS, Javier, *Archivos Parroquiales de Orihuela*, Arxius Valencians, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1985, Valencia.

⁸ La conservación es la principal función de los muebles de sacristía, que debían guardar adecuadamente, y de forma ordenada, cuyos colores variaban de acuerdo al tiempo de la liturgia y sus tipologías dependían de cuándo y quién los llevaba. Para ello, era imprescindible el orden, de ahí la existencia de distintos cajones distribuidos por toda la estancia, siempre en los laterales, para mantener un espacio diáfano, ya que en la propia sacristía se desarrollaban algunos actos ceremoniales. En este sentido, durante el Barroco, las sacristías dejan de ser meros contenedores de ajuares y se transforman en espacios de relevancia, incluso de cierta monumentalidad, a los que se le dota de elementos artísticos. A pesar de ser un espacio reservado para los sacerdotes y demás ministros, su importancia se amplía al ser el lugar donde se reunían los participantes en el culto católico antes y después de los oficios divinos, pues desde allí partían las procesiones hacia el lugar de las celebraciones. DEL BAÑO MARTÍNEZ, Francisca, “Las sacristías catedralicias como ámbitos inmaculistas del Barroco”, *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005 / coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla*, Vol. 2, 2005, pp. 1127-1146.

⁹ Este último templo adoptó estas advocaciones en honor a la efeméride de la conquista de la medina islámica, ya que según la tradición tuvo lugar el 17 de julio, una devoción enraizada con la leyenda de la reconquista de la ciudad, y con la primera pertenencia al reino de Castilla. Este aspecto motivó que el gobierno de la villa protegiera a esta parroquia, hasta el punto de rivalizar con la iglesia del Salvador y Santa María en su primacía

en el camino a la catedralidad. No obstante, las aspiraciones de principalidad acabaron cuando la iglesia del Salvador y Santa María se erigió en arciprestal.

¹⁰ Este modelo de iglesia gótica de tres naves con girola (siglo XIV), denota las tempranas aspiraciones de catedralidad de la iglesia de Orihuela, un camino que se afianzará en 1413 con la elevación del templo al rango de colegiata, y culminará en 1510 con el logro de la erección en Catedral “sub uno pastore”, y la definitiva creación del obispado de Orihuela en 1564, y la consecuente escisión de la diócesis de Cartagena. Sobre este proceso denominado por la historiografía como “el pleito del obispado” Véase CARRASCO RODRIGUEZ, Antonio, “Los orígenes del pleito del Obispado de Orihuela (siglos XIII-XIV)”, *Anales de la Universidad de Alicante, Historia medieval*, N° 11, 1996-1997, (ejemplar dedicado a: Actas del Congreso Internacional "Jaime II, 700 años después", coordinado por Juan Antonio Barrio Barrio, José Vicente Cabezuelo Pliego, Juan Francisco Jiménez Alcázar), pp. 633 -642, y más ampliamente en CARRASCO RODRIGUEZ, Antonio, *La ciudad de Orihuela y el pleito del Obispado en la Edad Moderna*, Tesis doctoral dirigida por Mario Martínez Gomis, Universidad de Alicante, 2001, Alicante.

¹¹ Sobre esta gran obra del Renacimiento véase: GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, “Jerónimo Quijano, un artista del renacimiento español”, *Goya*, n° 139, Madrid, 1977. BÉRCHEZ, Joaquín y JARQUE, Francesc: *Arquitectura renacentista valenciana, 1500-1570*, Bancaixa, 1994. LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, *Arquitectura renacentista de Jerónimo Quijano: la cabecera de plana central y su unión con la nave del templo*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Alicante, Alicante 2013. LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, “Cabecera cuadrada renacentista con bóveda pseudo-esférica cruzada en la iglesia Santiago de Orihuela (Alicante)”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, N°. 25, 2015 (Ejemplar dedicado a: Conversando con... FRANCIS D.K. CHING), pp. 148-157

¹² MÁXIMO GARCÍA, Enrique, “El Órgano de Santiago de Orihuela: un transparente sonoro. Nuevas aportaciones sobre la familia Castell, *Imafronte*, n°. 17, departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 2003 - 2004, pp. 147 – 200.

¹³ El escultor José Puchol Rubio fue nombrado en 1769 Académico de Mérito de escultura, Teniente Director en 1771, Director Honorario en 1774 y en el período de 1790 - 1793, el máximo cargo de Director General. Sus trabajos en la parroquia de Santiago de Orihuela coinciden con sus máximas responsabilidades en la Academia de San Carlos de Valencia, aspecto que evidencia hasta que punto el academicismo valenciano condicionó deliberadamente el proceso renovador de este templo.

¹⁴ BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Editum, Universidad de Murcia, 2015, pp. 53 – 59, Murcia.

¹⁵ Véase los trabajos de MELENDRERAS GIMENO, José Luis, “El Tabernáculo y Apostolado del Altar Mayor de la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela”, *Estudis castellonencs*, n° 4, 1987 - 1988, pp. 331-350, CECILIA ESPINOSA, Mariano, RUIZ ÁNGEL, Gemma, “Cuatro evangelistas y Santiago Apóstol”, en el catálogo de la exposición *Semblantes de la Vida*, fundación de la Comunidad Valenciana, La Luz de las Imágenes, 2003, pp. 636 – 637. Orihuela.

¹⁶ VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, “José Puchol Rubio y el apostolado de la parroquia de Santiago de Orihuela”, Los clasicismos en el arte español, (comunicaciones), actas del X Congreso del CEHA, 1994, pp. 297 - 304. CECILIA ESPINOSA, Mariano, RUIZ ÁNGEL, Gemma, “Apostolado”, en el catálogo de la exposición *Semblantes de la Vida*, fundación de la Comunidad Valenciana, La Luz de las Imágenes, 2003, pp. 634 – 635. Orihuela.

¹⁷ NIETO FERNÁNDEZ, A., *Orihuela en sus documentos*, Tomo I, Publicaciones del Instituto Teológico Franciscano, Murcia, 1984, pp. 357 – 479.

¹⁸ La monumental portada principal del templo, cuyo diseño evoca los trabajos del arquitecto Pere Compte, se encuentra presidido por el escudo de los reyes católicos.

¹⁹ NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, “Esculturas de José Puchol Rubio en Orihuela y Monforte”, *Archivo español de arte*, tomo 49, n° 193, 1976, pp. 85 – 91.

²⁰ GIL OLCINA. Antonio, CANALES MARTÍNEZ, Gregorio, *Residuos de propiedad señorial en España: perduración y ocaso en el Bajo Segura*, Instituto de Estudios Juan Gil Albert, Alicante, 1988.

²¹ BELDA NAVARRO, Cristóbal, HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías, *Arte en la Región de Murcia. De la reconquista a la Ilustración*, Editora Regional de Murcia, 2006, Murcia.

²² GÓMEZ PIÑOL, Emilio, “La Naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy”, Catálogo de la exposición *Nicolás de Bussy* celebrada en el Palacio del Almudí, Murcia, 2003, p. 25.

²³ El maestro tallista de origen valenciano Dionís Llorens, relacionado con Juan Bautista Borja, realiza el retablo mayor de la Iglesia de San Jaime en Guardamar del Segura. En Orihuela, lo encontramos trabajando en el retablo de Nuestro Padre Jesús del Convento franciscano de Santa Ana.

²⁴ SAEZ VIDAL, Joaquín, *Retablos y Retablistas barrocos de Orihuela*, Diputación Provincial de Alicante, 1998, Alicante. VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, Alicante.

DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena 1670 – 1758*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1992, Murcia. DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, *Retablos Barrocos Murcianos. Financiación y Contratación*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Conserjería de Cultura, Educación y Turismo, 1992, Murcia.

²⁵ A partir del concilio de Trento, se generalizó el uso de metales preciosos para aquellas piezas de uso litúrgico, significativamente en plata, y en menor medida en oro, aunque hemos de señalar la creación de vasos sagrados en vidrio con fines funerarios, tal como documentamos en la S. I. Catedral de Orihuela, mientras en Vitoria se han hallado en contextos mortuorios piezas sacramentales realizadas en cera.

²⁶ Entre la amplia bibliografía específica sobre este tema destacamos los trabajos de PUEYO COLOMINA, M^a. Pilar, *Las Visitas Pastorales: metodología para su explotación científica en Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas, VIII*. Zaragoza 1993, pp. 215-268; *Las visitas pastorales como fuente para el estudio de la religiosidad popular: el nivel de instrucción en la diócesis de Zaragoza a mediados del s. XVIII*, en *V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza 1984, pp. 621-623; ANDREU ANDREU, Antonio, *La Visita pastoral como instrumentum laboris en la cura animarum de la diócesis de Cartagena*, Murcia 1998, p. 6. Son imprescindibles los trabajos recogidos en *Memoria ecclesiae*, vols. XIV y XV, *La visita pastoral en el ministerio del obispo y archivos de la Iglesia*, Oviedo 1999. Más recientes, destaca el artículo de GARCÍA HOURCADE, José Jesús; IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, *Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna. Anuario de Historia de la Iglesia*, 2006, sin mes, pp. 293 - 301.

²⁷ Como señala Del Baño Martínez en los informes se debía indicar si en su iglesia Catedral había “sacristía suficientemente adornada de lo que es menester para el culto divino y también para celebrar pontificalmente.” DEL BAÑO MARTÍNEZ, Francisca, *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el barroco*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, p. 38.

²⁸ El documento no especifica los problemas que habían demorado este proyecto. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante A. D. O). Fondo *Archivo parroquial de Santiago*, Orihuela. Libro de juntas parroquiales, (1778 – 1790). Sin foliar. Sig.: 293.

²⁹ A. D. O. Sección *Planos y Dibujos*. Diseño de la cajonada de la parroquia de Santiago. Documento procedente del Fondo *Archivo parroquial de Santiago*, Orihuela. Libro de juntas parroquiales, (1778 – 1790). Sig.: 293.

³⁰ A. D. O. Fondo *Archivo parroquial de Santiago*, Orihuela. Libro de juntas parroquiales, (1778 – 1790). Sig.: 293.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2018

Fecha de revisión: 13 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2018